DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.85580.1531

Analysis of the Functions and Applications of the Setting of Stories: The Case of *Shahzadeh Ehtejab*

Received: August 28, 2023/ Accepted: February 19, 2024

Mehrdad Akbari Gandomani[1]

Abstract

This study explored the multifaceted role of setting in Golshiri's novel *Shahzadeh Ehtejab*. The main purpose was to show the implicit and explicit impacts of setting on different aspects of story, including meaning making, audience immersion, making space, and foregrounding common cultural aspects. Taking the purpose into account, the study tried to see the impacts of the setting on the structure and meaning of the novel *Shahzadeh Ehtejab*? Taking a descriptive-analytical method, the analysis of semantic, thematic, and structural elements of the novel were analyzed. The analysis of these elements of the story showed that setting in the modern stories is considered a fundamental and necessary element. It showed how the past and present lives of characters are inevitably intertwined with their surrounding environments, so that any small changes in the setting impacts the identity of characters, shapes their desires and motivations, directs their choices in a certain way, and helps determining their destiny.

Keywords: Setting, Narrative Structure, *Shahzadeh Ehtejab*

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran.
E-mail: m-akbari@araku.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

This study examined the multifaceted role of setting in Golshiri's novel *Shahzadeh Ehtejab* (meaning Prince Ehtejab). The aim was to show the implicit and explicit impacts of setting on different aspects of story, including meaning making, audience immersion, making space, and foregrounding common cultural aspects. The novel *Shahzadeh Ehtejab* was analyzed as a remarkable work to show how settings, unlike ancient stories and anecdotes, go beyond their conventional functions as mere background, form the structure of the story as active elements, and make it possible for the audience to have setting-oriented interpretations. Considering the purpose, the study sought to answer the following questions: What are the functions and uses of setting in narratives? What impacts did the setting have on the structure and meaning of the novel *Shahzadeh Ehtejab*? To answer the questions, the study at first tried to examine the frameworks and limits of settings. Then, describing some related examples from the novel *Shahzadeh Ehtejab*, it comprehensively analyzed the impacts of setting on this novel.

2. Method

This study was done using a descriptive-analytical method. The methodological approach used in this study was the analysis of semantic, thematic, and structural elements of *Shahzadeh Ehtejab*. The aim was to discover the underlying relationships between setting of story and narrative elements. Examining some specific examples selected from the novel and putting them in a broader framework, this study tried to explicate those aspects of meaning that could not be revealed without considering the setting.

3. Results

The analysis of semantic, thematic, and structural elements of the story showed that unlike the traditional perception that neglect the setting, setting in the modern stories is considered a fundamental and necessary element. Setting makes many layers of meaning dependent on itself and creates unifying grounds, the result of which is the creation of coherence in the structure of the story. This happens because each setting makes the ground for the dependency of the characters and their actions, as well as the semantic and emotional aspects of the narrative, and consequently keeps the seemingly scattered elements around its own axis. A setting makes relationship with other settings through dominating its own semantic layers; so it helps the final story become strong through a set of settings.

Moreover, setting impacts the emotional dimensions of narration and makes the reader immerse himself in the story instead of being merely the audience of actions and events and other dimensions of the story, as if he experiences the events and situations. The analysis showed that setting determines the scope of actions and experiences and characters' reactions in different situations and drastically impacts the growth of characters over the story. Considering this interpretation of setting we can say that characters are not distinct from their environment, but they are deeply depicted through their surrounding environment. Here, the environment as a significant element of setting can simultaneously empower characters and play the role of a limiting factor, making him faces obstacles and subtle complications. Moreover, this study underscored that setting can help create dynamic or static situations in the plot. Through creating tension, conflict, suspense, and ambiguity, settings can be a force that speeds up or slows down the narrative and make readers to engage actively with the ongoing events. This study also examined the metaphorical dimensions of the story and explored the social, cultural, philosophical, and existential themes in the narrative framework. Another issue that this study showed was that setting through its symbolic representations adds unstated semantic layers to the story and leads the readers to ponder upon the truth, moral conflicts, and questions about the existence without directly pointing out these issues and concepts. Such a process goes from telling to showing stage, and this way, the reader can participate in the process of creating the story.

4. Conclusion

This study showed how the past and present lives of characters are inevitably intertwined with their surrounding environments and belongings. That is, any small changes in the setting impacts the identity of characters, shapes to a great extant their desires and motivations, directs their choices in a certain way, and helps determining their destiny. This novel is a good example showing that setting should not be analyzed separate from other dimensions and elements of the story, since the study showed that the events of novel can become alive, believable, and justified when it relies on and connects to the setting. We can even say that the setting of the story become so significant that the impact of setting is much more than the impact of some characters in some occasions in terms of meaning-making and influence on the overall form of story.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.85580.1531

نشریهٔ علمی *جستارهای نوین ادبی*، شمارهٔ ۲۲۳، زمستان ۱۴۰۲، صص ۱۳۱-۱۵۵
مقالهٔ پژوهشی

تحلیل کارکردها و کاربردهای موقعیت داستانی:
«مطالعهٔ موردی: رمان شازده احتجاب»

تاریخ دریافت: ۰۶ شهریور ۱۴۰۲ / پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۲

مهرداد اکبری گندمانی[۱]

چکیده

این پژوهش به کارکردها و کاربردهای موقعیت داستانی می‌پردازد و نشان می‌دهد موقعیت، فراتر از جنبهٔ پس‌زمینه‌ایِ خود می‌تواند نقشی فعّال، به‌عنوان عنصری تأثیرگذار، در داستان داشته باشد. موقعیت داستانی، هم در شکل‌گیری لایه‌های معنایی داستان مشارکت می‌کند و هم در ساخت‌یابیِ ساختار آن دخیل است. درک حال و هوای داستان نیز ممکن است به‌طور مستقیم وابسته به موقعیت داستانی باشد. گاهی موقعیت، با تحت تأثیر قرار دادن شخصیت‌ها، بر فرآیند رشد یا سرکوب آن‌ها نقش دارد. همچنین، در مواردی، با ایجاد تنش و کشمکش برای شخصیت‌ها بر طرح داستان تأثیر می‌گذارد. موقعیت داستانی، در بسیاری از داستان‌ها، جنبه‌ای نمادین یا استعاری پیدا می‌کند و می‌تواند بر ایده‌ها و مضمون‌های کلّی‌تر داستان دلالت داشته باشد. در رمان شازده احتجاب نیز موقعیت داستانی نقشی مهم و اساسی دارد؛ تا آنجا که به‌اندازهٔ شخصیت‌ها و گاهی بیش از آن‌ها در شکل‌گیری روایت‌های درونِ رمان دخالت دارد. سرنوشت شخصیت‌های داستان شازده احتجاب، چه در گذشته و چه در اکنونِ داستان، به‌شدت به موقعیت گره خورده است؛ به‌نحوی‌که رها شدن از یک موقعیت به معنای تغییری بزرگ در زندگی شخصیت‌ها تلقی می‌گردد. پرسش اساسی این پژوهش آن است که موقعیت داستانی چه کارکردها و کاربردهایی در داستان می‌تواند داشته باشد؟ سپس، به‌عنوان مطالعه‌ای موردی، در پی آن است که نقش موقعیت را در داستان شازده احتجاب بررسی کند و درنهایت نشان می‌دهد در این رمان، موقعیت داستانی عنصری است که اهمیت ساختاری و معنایی دارد.

کلیدواژه‌ها: موقعیت داستانی، ساختار روایت، شازده احتجاب.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران. E-mail: M-akbari@araku.ac.ir

۱. مقدمه

مقصود از موقعیت داستانی[1] مکان و زمان و محیط و به‌طور کلّی، فضایی است که رویدادهای داستان در آن رخ می‌دهند. هر مکانِ عینی و فیزیکی در دورهٔ تاریخی خاصی قرار دارد؛ ازاین‌رو، نمودار بافت فرهنگی-اجتماعیِ متمایزی است که حال و هوایی منحصربه‌فرد دارد و فضای کلی داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در داستان هیچ‌گونه تعاملی میان شخصیت‌ها، بدون در نظر گرفتن موقعیت، قابل تصوّر نیست. اشیائی که وابسته به مکان‌ها هستند، وضعیت جغرافیایی و آب و هوایی و نیز شیوه‌های سکونت و معماری در محیط‌های خاص و رسوم مربوط به آن‌ها از عناصر و لوازم شکل‌گیری موقعیت داستانی هستند. همچنین، موقعیت داستانی ممکن است جنبهٔ استعاری یا نمادین داشته باشد و ایده‌ها و مضمون‌های داستان را بازتاب دهد. در واقع، مکان یک داستان، به‌عنوان جنبه‌ای بسیار مهم از معنای کلّی آن به شمار می‌آید (Gardner, 1984: 58).

برخی بر این باورند موقعیت داستانی، پس‌زمینه یا در بهترین حالت، زمینهٔ داستان است. برخی نیز تأکید می‌کنند موقعیت داستانی چیزی فراتر از یک مکان ثابت است و به‌عنوان عنصری فعّال در داستان عمل می‌کند. (Burroway, 2014: 63). با نگاهی بی‌طرفانه به این آرا، می‌توان دریافت هرکدام از این‌ها تنها به بُعدی از موقعیت داستانی در حوزه‌هایی محدود توجه کرده‌اند. موقعیت‌های داستانی، در روایت‌های کلاسیک، گاهی ممکن است در حدّ پس‌زمینه‌ای بسیار کم‌رنگ در داستان یا حکایت جلوه کنند و گاهی نیز ممکن است، در روایت‌هایی (بخصوص در روایت‌های امروزی)، به‌اندازه‌ای زنده باشند که، به‌خودی‌خود، تبدیل به یک شخصیت شوند.

در بحث از موقعیت داستانی، گاهی سخن از چگونگی‌ها به میان می‌آید و گاهی دربارهٔ بایدها و نبایدها بحث می‌شود. در بحث از بایدها می‌توان گفت: موقعیت داستانی باید چنان در داستان تنیده شود که خواننده نتواند داستان را در جایی دیگر تصوّر کند. درک این مسأله برای نویسنده و در سرنوشت داستان اهمیت بسیاری دارد. پیروِ چنین نگرشی، موقعیت داستانی تنها یک مکان ثابت نیست؛ این مکان، مکانی است که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌یابند و با هم تعامل می‌کنند یا دچار کشمکش می‌شوند. این موقعیت، «جایی است که طرح خلق می‌شود و مضمون و حال و هوای داستان شکل می‌گیرد.» (Burroway, 2014: 63).

موقعیت داستانی گاهی نیز ایده‌های داستان را به خود وابسته می‌سازد و می‌توان از آن برای ایجاد حس تداوم یا ناپیوستگی، هماهنگی یا ناهماهنگی استفاده کرد. همچنین، شاید بازتابی باشد از زندگی درونی شخصیت‌ها و نمادی

1- Setting

از امیدها و ترس‌ها و خواسته‌ها و شک‌هایشان. هاوثورن پا را از این هم فراتر می‌گذارد و بر این باور است که موقعیت «می‌تواند بر اعمال و تصمیم‌های شخصیت‌های انسانی تأثیر بگذارد و نتیجۀ داستان را شکل بدهد یا نیرویی برای تغییر باشد؛ یک کاتالیزور برای دگرگونی، یا منبعی برای مقاومت و مخالفت.» (Hawthorne, 1851: 27).

موقعیت داستانی تجلّی فیزیکی بینش نویسنده از جهان است؛ ابزاری که نویسنده با آن فضایی تخیلی ایجاد می‌کند که واقعیت شرایط انسانی را منعکس می‌کند و «می‌تواند هم فضایی واقعی باشد و هم فضایی استعاری و هم جنبه‌های محسوس و هم جنبه‌های ناملموس تجربۀ انسانی را انتقال بدهد.» (Bickham, 1998: 24). همچنین، این مفهوم برای تثبیت حس زمان و مکان به کار گرفته می‌شود و به خواننده فرصت می‌دهد تا زمینۀ تاریخی و فرهنگی روایت را درک کند. (Todorov, 1969: 83).

ایجاد حس واقعی بودن آنچه روایت می‌شود، از کارکردهای موقعیت داستانی است. این مسئله داستان را در نظر خواننده واقعی‌تر و ازاین‌رو، باورپذیرتر می‌سازد. همچنین «از موقعیت داستانی برای ایجاد حس سرگردانی و بی‌ثبات کردن انتظارات خواننده استفاده می‌شود.» (McHale, 1987: 123).

با چنین رویکردی به موقعیت داستانی، در این پژوهش، دو پرسش اساسی مطرح می‌شود: نخست آنکه موقعیت داستانی چه کارکردها و کاربردهایی در روایت‌های داستانی دارد؟ دیگر آنکه موقعیت داستانی چه تأثیرهایی بر ساختار و معنای رمان شازده احتجاب داشته است؟ به‌منظور پاسخ دادن به این پرسش‌ها تلاش می‌شود، در حد امکان، به چارچوب‌ها و حدود موقعیت داستانی پرداخته شود و سپس، با توصیف نمونه‌های مربوط به رمان شازده احتجاب، تحلیلی جامع از تأثیر موقعیت بر این رمان به دست داده شود.

۱-۱. پیشینۀ پژوهش

حیدری و شریفی آبنوی (۱۴۰۰)، در مقالۀ «تأثیر اگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی»، در بحث مربوط به تکنیک‌های زمانی و مکانی، به‌طور غیرمستقیم، مسئلۀ موقعیت را مطرح می‌سازند. همچنین، غیورفر و کاظمی (۱۴۰۱) در مقالۀ «بررسی مفهوم فضا در ادبیات داستانی هوشنگ گلشیری بر اساس آراء اگزیستانسیالیستی ژان پل سارتر؛ نمونۀ موردی داستان شازده احتجاب»، آشکار می‌سازند که فضای ذهنیِ اگزیستانسیالیستی می‌تواند در برخورد با عینیتِ محیط و اجتماع شکل بگیرد. یزدخواستی و مولودی نیز در مقالۀ «خوانشی «لکانی» از شازده احتجاب گلشیری»، هنگام ارائۀ مفهوم «حیث واقع»، به مکان و فضاهای داخلی و خصوصی خانه، که بدن را در بر می‌گیرد، می‌پردازند. احمدیان و همکاران نیز در «مقالۀ بازشناخت گوتیک در ادبیات فارسی با تکیه بر رمان و نمایش

شازده احتجاب هوشنگ گلشیری»، مکان و زمان را از عناصر سازندهٔ فضای گوتیک در این رمان معرفی کرده‌اند. به هر روی، پژوهشی که به‌طور مستقل، مسئلهٔ موقعیت داستانی را در فضای داستانی مطرح ساخته باشد، یافت نشد.

۱-۲. موقعیت داستانی و ساختار داستان

موقعیت داستانی کشمکش‌های داستانی را آشکار می‌سازد (Cohen, 1987: 41)؛ ازاین‌جهت، «از آن برای ایجاد حس حرکت و پیشرفت، نشان دادن گذر زمان و انعکاس تغییرات در زندگی شخصیت‌ها استفاده می‌شود» (Morrison, 1977: 124). به همین سبب موقعیت داستانی را نمی‌توان جدا از ساختار داستان در نظر گرفت. این موقعیت‌ها گاهی حس وحدت را القاء می‌کنند و گاهی، بر خلاف آن، نوعی گسیختگی را نشان می‌دهند. افزون بر این، می‌توانند کمک کنند که تمایزها و تفاوت‌ها و مرزها بهتر دیده شوند؛ حتی تمایز میان شخصیت‌ها به کمک موقعیت‌سازی واضح‌تر نشان داده می‌شود. از سوی دیگر، بسیاری از پیوندها و شباهت‌ها و هماهنگی‌های میان شخصیت‌ها نیز به کمک موقعیت‌های داستانی آشکار می‌شود. افزون بر این‌ها، موقعیت داستانی نوع رابطهٔ انسان و جهان طبیعی و یا تأثیر رویدادهای تاریخی در زندگی فردی یا گروهی را نشان می‌دهد (Foster, 2016: 89). سورنتینو بر این باور است موقعیت داستانی در شکل دادن به معنای داستان نیز بسیار مؤثّر است و ممکن است حتی بر باورها و نگرش‌های شخصیت‌ها و نوع رفتار آن‌ها تأثیر بگذارد (Sorrentino, 2017: 67). از سوی دیگر، درحالی‌که یک موقعیت داستانی واضح و دقیق می‌تواند داستان را زنده کند، همچنین می‌تواند امکانات روایت را محدود کند و جست‌وجوی جدید را دشوارتر سازد (Birkerts, 2017: 89). با چنین رویکردی، «نویسنده با دادن حس عاملیت و خودمختاری به موقعیت، می‌تواند دنیایی بسازد که سرشار از امکان و توان باشد.» (Kolbert, 2018: 115).

۱-۳. موقعیت داستانی به‌مثابهٔ فضایی نمادین

از موقعیت می‌توان برای انتقال مضامین و ایده‌ها استفاده کرد. به‌عنوان‌مثال، چاه یا رودخانه یا دشتی که در منطقه‌ای خشک شده است، می‌تواند متضمّن مفهوم زوال و نابودی باشد. همچنین، «موقعیت را می‌توان به‌منظور ایجاد حس پیشگویی استفاده کرد که نشان می‌دهد چیزی شوم یا خطرناک در روایت در شرف وقوع است» (Vogler, 1998: 135).

موقعیت‌های شهری با مدرنیته یا مدرنیتهٔ توسعه‌نیافته پیوند دارند و موقعیت‌های روستایی با سنت و میراث‌های گذشته. کنار هم قرار گرفتن این دو موقعیت، می‌تواند آشکار کنندهٔ تقابل میان این دو نوع موقعیت و زمینه‌ها و همچنین افراد ساکن در آن‌ها باشد. «موقعیت نه‌تنها مکان فیزیکی است، بلکه شامل زمینهٔ فرهنگی، تاریخی و اجتماعی است که داستان در آن رخ می‌دهد» (Foster, 1995: 86). موقعیت داستانی پویایی قدرت و سلسله‌مراتب اجتماعی

جهانی را که روایت در آن رخ می‌دهد و چگونگی تأثیر آن‌ها بر تجربیات شخصیت‌ها را نیز آشکار کند.

از نظر باختین، مکان یک روایت، اگر به‌عنوان یک فضای نمادین عمل کند، «مضامین فرهنگی، تاریخی یا سیاسی بزرگ‌تر را نشان می‌دهد» (Bakhtin, 1981: 212). همچنین، با تکیه بر موقعیت داستانی، نویسنده می‌تواند هنجارهای اجتماعی و فرهنگی حاکم بر زندگی شخصیت‌ها و همچنین تنش‌ها و درگیری‌هایی را که هنگام به چالش کشیدن یا نقض این هنجارها به وجود می‌آیند، آشکار کند (Foucault, 1977: 118).

نویسنده می‌تواند با قرار دادن داستان‌ها در مکان‌های نامتعارف یا حاشیه‌ای، صداهایی به کسانی بدهد که در طول تاریخ خاموش شده یا نادیده گرفته شده‌اند و به این طریق، روایت‌ها و ایدئولوژی‌های فرهنگی مسلط را به چالش بکشد (Hutcheon, 1989: 46).

۱-۴. موقعیت داستانی و حال و هوای داستان

موقعیت داستانی می‌تواند به‌عنوان استعاره‌ای از وضعیت عاطفی و روانی شخصیت‌ها عمل کند و درگیری‌ها و خواسته‌های درونی آن‌ها را منعکس کند (Huang, 2020: 68). پدید آوردن یک موقعیت نوستالوژیک، یا موقعیت هایی که ترس یا دلتنگی یا حس اطمینان ایجاد می‌کنند، می‌توانند به نویسنده کمک کنند تا بدون گفتن، یعنی با نشان دادن یک موقعیت، شبکه‌ای از عواطف مختلف را در ذهن و روان خواننده بیدار کند. وانگ به این نکته اشاره می‌کند که موقعیت داستانی، با برجسته ساختن مضمون‌های داستانی همچون خاطره، حافظه و از دست دادن، می‌تواند برای ایجاد حس نوستالوژی یا اشتیاق به گذشته استفاده شود (Wang, 2017: 92).

گاهی نویسنده برای نشان دادن خلق‌وخو یا عواطف شخصیت یا حال و هوای حاکم بر افراد درگیر در آن داستان، یا حتی برای نشان دادن تنش‌ها و تضادها و کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها عناصری از موقعیت داستانی را جایگزین می‌کند؛ به‌گونه‌ای که مکان‌ها و اشیاء و به‌طورکلی، هر آنچه غیرانسانی، اما حسی و فیزیکی است، نشان می‌دهند شخصیت یا شخصیت‌ها یا حال و هوای کلی داستان در چه وضعیتی است. پنجره‌ای بخار گرفته، یا کتری جوشانی که گویی ناله می‌کند و یا دیواری بلند که جای هیچ گریزی را باقی نمی‌گذارد و یا سقفی چوبی که صداهای ریز شکسته شدن از آن برمی‌خیزد و یا دریایی طوفانی یا بیابان و رودخانه‌ای خشک یا دیواری که گچ‌های آن فرو ریخته و ... می‌توانند هم بر شخصیت‌ها و هم بر حس و حال کلی موقعیت‌ها سایه بیفکنند. البته این نکته را نیز باید در نظر داشت که القای چنین حالت‌هایی به درک و موقعیت تاریخی، فرهنگی و تفسیر خواننده نیز بستگی دارد.

با چنین نگرشی به موقعیت داستانی، آشکار است که هرگونه کوتاهی در آفرینش هماهنگ و مناسب و متناسب

موقعیت‌ها با دیگر زمینه‌های داستان و نیز هرگونه تغییر نابهنگام موقعیت داستانی، تا چه اندازه می‌تواند در القاء معانی و عواطف و حس و حال داستان تأثیر منفی داشته باشد.

۱-۵. تأثیر موقعیت بر شخصیت‌های داستانی

موقعیت داستانی به خواننده کمک می‌کند تا کنش‌ها و دیدگاه‌های شخصیت را در زمینهٔ وسیع‌تری ببیند. موقعیت در شکل‌گیری زمینهٔ فرهنگی شخصیت نیز دخیل است. شخصیتی که در یک محیط یا خانوادهٔ مذهبی رشد می‌یابد، نسبت به کسی که در شرایطی غیرمذهبی بزرگ می‌شود، واکنش‌های متفاوتی دارد. همان‌گونه که موقعیت داستانی بر شخصیت تأثیر می‌گذارد، شخصیت نیز در شکل‌دهی به موقعیت مؤثّر است. شخصیت‌هایی در داستان‌ها وجود دارند که با تلاش در جهت ایجاد تغییرات فکری، محیط اطراف خود را نیز تغییر می‌دهند.

موقعیت داستانی گاهی با ایجاد موانع بر سر راه شخصیت، چالش‌هایی برای او ایجاد می‌کند و به این شیوه طرح داستان را پیش می‌برد. به‌عنوان‌مثال، زنی را می‌توان در نظر گرفت که مدّت‌ها در خانه‌ای یا هر مکان دیگری گرفتار یا زندانی شده است و می‌خواهد هر طور که شده است، از آن فرار کند و خود را نجات بدهد. هر چالشی که این زن در برخورد با این مانع داشته باشد، چه بر آن غلبه کند و چه شکست بخورد، در پیشبرد طرح نقشی اساسی و مستقیم دارد.

نویسنده، با قرار دادن شخصیت‌ها در مکان‌های و موقعیت‌های خاص، انگیزه‌ها و باورها و ارزش‌های آن‌ها را آشکار می‌کند (Smith, 2018: 56). موقعیت‌های متفاوت، هویت‌های متمایزی از شخصیت‌ها را به خواننده ارائه می‌دهند؛ به‌عنوان‌مثال، شخصیتی که در یک روستای کوچک مشغول چوپانی است، ممکن است دیدگاه‌هایی نسبت به جهان اطراف خود داشته باشد که در مقایسه با کسی که در شهری شلوغ و آلوده زندگی می‌کند، متفاوت باشد.

موقعیت داستانی گاهی جنبه‌هایی از شخصیت‌ها را آشکار می‌کند که بدون قرار گرفتن شخصیت در این موقعیت، ممکن است این جنبه‌ها هیچ‌گاه آشکار نگردند. «موقعیت داستانی برای ایجاد حس کنایه یا پارادوکس نیز استفاده می‌شود؛ زیرا شخصیت‌ها خود را در موقعیت‌هایی می‌بینند که غیرمنتظره یا متناقض هستند» (Waugh, 1984: 74). افزون بر این، «موقعیت داستانی برای ایجاد حس تضاد بین دنیای بیرون و دنیای درونی شخصیت‌ها استفاده می‌شود» (Campbell, 1949: 111 & Huang, 2020: 68).

۲- بحث

۲-۱. موقعیتِ بسته و روایت‌سازِ خانه

رمانِ شازده احتجاب، نوشتۀ هوشنگ گلشیری، روایتی است غیر خطّی که ساختار آن به‌شدّت وابسته به موقعیت داستانی است. آغاز روایت این‌گونه شروع می‌شود که «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۷). کل داستان، از آغاز تا پایان روایت، وابسته به همین موقعیت است. هر سه شخصیت اصلی داستان، یعنی شازده و فخرالنّساء و فخری، در همین موقعیت به صحنۀ داستان وارد می‌شوند. در آغاز روایت هنوز موقعیت به‌وضوح نرسیده است. شازده احتجاب در جایی در «بالا» است و هنوز مشخص نیست این «بالا» چه جور جایی است. پس از این موقعیت مبهم، فضای مبهم دیگری آشکار می‌شود: کوچه‌ای با سایه‌روشن درخت‌ها. دو شخصیت فرعی دیگر نیز در همین موقعیت معرفی می‌شوند: مراد که توی صندلی چرخدار خود لم داده بود و زن مراد، حُسنی، که تنها یک چشمش از گوشۀ چادر نماز پیدا بود (همان، ۷).

در این صحنه، شازده احتجاب در را بسته است و در تاریکی روی صندلی راحتی‌اش نشسته است. فخری در موقعیتی در «پایین» است؛ جایی فروتر از شازده احتجاب. تقابل این دو موقعیت، جایگاه مرد و زن را از همان آغاز آشکار می‌کند. «وقتی [فخری] دید دلشوره راحتش نمی‌گذارد، رفت بالا. صدای پا کوبیدن شازده که بلند شد فرار کرد و آمد توی اتاق خودش و نشست روبه‌روی آینه، گوش‌به‌زنگ کمترین صدای اتاق بالایی، تا شاید باز شازده خلقش تازه شود و با قدم‌های شمرده از پلّه‌ها بیاید پایین و صدا بزند: - فخری!» (همان، ۸). به‌این‌ترتیب، نخستین نشانه‌هایی که جایگاه برتر مرد و جایگاه فروتر زن را آشکار می‌کند، وابسته به موقعیت است؛ بی‌آنکه، به‌طور مستقیم، دراین‌باره چیزی گفته شود. خواننده، هنگامی‌که پیشتر برود و روایت را ادامه بدهد، متوجّه خواهد شد که این جایگاه‌ها، به همین شکل، در کل داستان بسط می‌یابند و وضعیت ذهنی و عاطفی شخصیت‌ها را نیز در بر می‌گیرند.

به نظر می‌رسد اشیائی که در این موقعیت قرار دارند، افزون بر معنای صریح خود، معناهایی نمادین یا استعاری نیز داشته باشند؛ مثلاً دری که در بسیاری از صحنه‌ها یا بسته می‌ماند و یا نیمه‌باز است؛ آینه‌ای که گاهی چهرۀ دیگری را به جای چهرۀ نگرنده در آن بازتاب می‌دهد و پلّه‌هایی که موقعیت‌های پایین و بالا را به هم وصل می‌کنند، در چنین فضایی، هماهنگ با موقعیت خانه، قدرت القاء عاطفی و معنایی بسیاری دارند.

شازده احتجاب، در آغاز داستان، نشسته بر روی صندلی راحتی اجدادی‌اش تصویر شده است و ظاهراً همچون

صندلی آرام است (همان، ۹)؛ اما مشخص نیست صندلی در چه موقعیتی قرار دارد. پس از آن، شازده به اتاقی درندشت تشبیه شده است؛ اتاقی که صندلی را در خود جای داده است: «شازده می‌فهمید که باز همان تب اجدادی است که به سروقتش آمده است؛ اما دلش راه نمی‌داد که خودش را مثل آن اتاق درندشتی که جابه‌جا از همهٔ اشیاء عتیقه تهی شده بود، به دست سرفه و تب بسپارد.» (همان‌جا) این تصویر هنگامی ارائه شده است که تب اجدادی به سروقت شازده آمده است. مکان در این‌جا، با همراهی اشیاء و تب اجدادی، قدرت آن را دارند که شخصیت و موقعیت کنونی او را به زمینه یا زمینه‌هایی دورتر و مبهم‌تر پرتاب کنند. اتاق پیشاپیش خودش را به تب و سرفه سپرده است؛ امّا شازده هنوز دلش راه نمی‌دهد. اتاق و اشیاء میلی شدید برای بازسازی موقعیت‌هایی در گذشته دارند و شازده تا اندازه‌ای، فعلاً، مقاومت می‌کند.

اتاقی درندشت که بوی نا گرفته است و قالی‌ای که در زیر پای شازده است و صندلی اجدادی در آن فضا معناهایی نمادین دارند؛ این معناها هنگامی آشکارتر می‌شوند که به‌عنوان جزئی از یک کلّ منسجم، علیرغم گسیختگی ظاهری، نگریسته شوند. قاب‌های عکس نیز در موقعیت داستانی معنا و قدرت روایت‌سازی پیدا می‌کنند. در واقع، قاب‌های عکس به‌عنوان دریچه‌های زنده و فعّالی هستند که موقعیت داستانی را در جایگاه یک شخصیت عامِل و تأثیرگذار می‌نشانند. به زبان دیگر، قدرت روایت‌سازی این موقعیت داستانی، بیشتر از شخصیت‌ها و حتی بیشتر از راوی‌های داستان است؛ زیرا روای داستان، چه شازده احتجاب باشد و چه فخرالنساء و چه فخری، مقهور یا وابسته به این موقعیت‌اند. تاریکی و بستگی و ابهام موقعیت اصلی داستان، در کنار اشیائی که وابسته به آن هستند، بر طرح داستان و خطوط روایت تأثیر می‌گذارند و روایتی غیرخطی ایجاد می‌کنند. فرم کلی داستان متناسب با قاب عکس‌های روی دیوار یا عکس‌ها و نوشته‌های کتاب‌ها و اشیاء دیگری است که از موقعیت‌هایی دیگر به یادگار مانده‌اند. هرکدام از راوی‌ها که در این موقعیت قرار می‌گیرند، در برابر عناصر و اجزاء آن حالتی انفعالی دارند و روایت‌ها بر آن‌ها تحمیل می‌شود؛ ازاین‌رو، داستان از روایت‌هایی ناگهانی و تکّه‌تکّه تشکیل شده است که نه آغاز و پایانی دقیق برای آن‌ها قابل‌تصور است و نه به نظر می‌رسد که نظمی از پیش‌تعیین‌شده و منسجم دارند. تغییر در خطوط روایت نیز، متناسب با تمرکز بر یکی از اجزاء موقعیت ایجاد می‌شود. بر این اساس، روایت داستانی در رمان شازده احتجاب، به‌منزلهٔ لنگرگاهی است که روایت‌های منقطعِ داستان و فرم کلی آن را به خود وابسته ساخته است:

> «بوی نا اتاق را پر کرده بود. قالی زیر پایش بود. تمام تنهٔ شازده تنها گوشه‌ای از آن صندلی اجدادی را پر می‌کرد. و شازده صلابت و سنگینی صندلی را زیر تنه‌اش حس می‌کرد. آواز جیرجیرک‌ها نخی بی‌انتها بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنهٔ شب ادامه داشت:

شاید لای علف‌های هرز باشند، یا... گفتم: «فخری، این پرده‌ها را کیپ بکش. نمی‌خواهم هیچ‌کدام از آن چراغ‌های لعنتی خیابان را ببینم.» فخری گفت: «شازده جان، اقلاً اجازه بفرماین پنجره را باز کنم تا یه کم هوای اتاق عوض بشه.» و شازده داد زد: – تو خفه شو. فقط هر کاری که گفتم بکن» (همان، ۱۰).

از سوی دیگر، نه‌تنها شخصیت‌های اصلی داستان مقهور موقعیت مرکزی داستان‌اند، بلکه برخی از اشیاء موجود در آنجا نیز صلابت و سنگینی بیشتری از آن‌ها دارند. شازده که تسلیمِ تاریکی موقعیت و روایت‌های نیمه‌روشن آن شده است، بر روی صندلیِ اجدادی نیز احساس حقارت می‌کند. دلیل واکنش شازده به موقعیت و اشیاء موجود در آن نیز گاهی همین بی‌وزنی و ناچیزی شازده در برابر چیزهایی است که از گذشته مانده‌اند و هنوز، تا حد زیادی، قدرتِ نفوذ گذشته را حفظ کرده‌اند؛ قدرتی که از وابستگی به شخصیت‌هایی ستمگر در روزگاری ازدست‌رفته کسب کرده‌اند. در حقیقت، گذشته، از طریق موقعیت و اجزاء آن، بر اکنونِ روایت سایه انداخته است. حیاط خانه نیز وضعیت مناسبی ندارد؛ علف‌های هرز همه‌جا را گرفته‌اند و همه‌چیز به حال خود رها شده است و آواز جیرجیرک‌ها همچون نخی بی‌انتها و کلافی سردرگم است که اکنون را به آن گذشتهٔ تاریک، گذشته‌ای به وسعت پهنهٔ شب، وصل می‌کند. این صدا از دل ویرانی و رهاشدگی بیرون می‌آید و مقاومت شازده در برابر آن بیهوده است.

۲-۲. موقعیت مرزی و مبهم خیابان

خیابان «از یک سو، مردمان را با هم رودررو می‌کند؛ ولی از سوی دیگر، آنان را با چنان نیرو و سرعتی از کنار هم عبور می‌دهد که هر کس به‌سختی می‌تواند دیگری را دقیق بنگرد–پیش از آن‌که بتوانید نگاه خود را به کسی معطوف سازید، دیگر از آن شبح خبری نیست.» (برمن، ۱۳۷۹: ۲۳۹).

موقعیتی دیگر، که آن سوی موقعیت حیاط قرار دارد، موقعیت خیابان است. خیابانی که روشن است؛ اما در کل داستان وضوح ندارد؛ حتی آنجا که «کالسکه از خیابان‌ها می‌گذشت [و] مردم برمی‌گشتند و نگاه می‌کردند.» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۲۰). آشکار است که جز کالسکه و واژهٔ خیابان و مردم، هیچ‌چیز و هیچ بعدی از خیابان آشکار نیست. شازده از فخری می‌خواهد تا پرده‌ها را کیپ بکشد؛ زیرا نمی‌خواهد ***چراغ‌های لعنتی خیابان*** را ببیند. نکتهٔ قابل‌تأمل دربارهٔ این موقعیت آن است که اگرچه چراغ‌ها خیابان را روشن کرده‌اند، شازده به‌شدّت از آن گریزان است؛ لذا موقعیت خیابان، در کل داستان مبهم می‌ماند. چنین ابهامی، در نخستین نگاه، ممکن است به‌عنوان ضعف نویسنده تلقّی گردد؛ اما با اندکی تأمل بر ساختار کلی داستان، می‌توان دریافت که از نگاه شخصیت‌های اصلی

داستان، خیابان جایی است که یا نباید به آن نگاه کرد و یا باید از دور به آن نگریست و از آن پرهیز کرد. در واقع، موقعیت خانه چنان برجسته شده است که حتی در تاریکی نیز بُعد و جان و جسمیّت بیشتری نسبت به خیابان دارد. خیابان تنها جایی است که این‌جا نیست؛ یا آنکه جایی است که مردم عادی از آن می‌گذرند و گاهی می‌شود تفنگ اجدادی را به دست گرفت و بی‌آنکه بدانی کیستند، به آن‌ها شلیک کرد. خیابان جایی است که مردم در آن گروه‌گروه کشته می‌شوند. جز این‌ها و چند تصویر جسته‌وگریختهٔ دیگر، خیابان هیچ‌چیز نیست و مرزی است که با چراغ‌ها روشن شده است و طبقهٔ اشراف را از طبقات فرودست جدا ساخته است. اکنون می‌توان بهتر فهمید که چرا موقعیت خیابان، این‌گونه شکل‌نایافته، در کل داستان به حاشیه رانده می‌شود. در اساس، راوی‌های داستان، یا از طبقهٔ اشراف‌اند (شازده و فخرالنساء) و یا وابسته به طبقهٔ اشراف (فخری). هم ازاین‌رو است که این راوی‌ها نه می‌خواهند و نه می‌توانند درکی از واقعیت خیابان داشته باشند. در تصویرهایی هم که ظاهراً از خیابان ارائه می‌شود، خیابان جایی است که باید در آن جلوی مردم را گرفت و آن‌ها را به رگبار بست و سرانجام چنین قساوتی هر چه باشد، آن‌قدر بی‌ارزش است که آن‌که فرمان به کشتن داده است، برنمی‌گردد تا به پشت سرش نگاه کند. خیابانِ پس از کشتار جایی است که، به گمان پدر شازده احتجاب، فقط دست‌های بریده، که شاید چوب و چماق‌ها هنوز در مشتشان باشد، در پشت سر به جا می‌ماند.

> «دستور دادم: «ببندیدشان به مسلسل.» صدای چرخ و دنده‌ها و رگبار که بلند شد، موج آدم‌ها برگشت. سیاهی سرها دور شد.» (همان، ۲۹). «پدربزرگ گفت: همین؟ پدر گفت: من که به پشت سرم نگاه نکردم؛ اما به گمانم پشت سرمان فقط دست‌های بریده به جا مانده باشد. شاید هم چوب و چماق‌ها هنوز توی مشتشان بود.» (همان، ۲۹).

پنهان‌ترین جدال این داستان، جدال میان دیوارهایی است که طبقهٔ اشراف را در خود نگاه داشته است و خیابانی که حضور و کنش و فریاد مردم عادی را اعلام می‌کند. دلیل آنکه هیچ‌کدام از زنان حق بیرون رفتن از خانه و نگاه کردن به خیابان را ندارند، همین مسئله است. با چنین نگرشی، می‌توان دلیل نفرت بی‌اندازهٔ شازده از هوای تازهٔ خیابان و ترجیح علف‌های هرز و تاریکی و هوای مانده و آبِ ماندهٔ سبز شدهٔ بی‌ماهی را درک کرد.

تنها کسی که هنوز می‌خواهد نور و هوای خیابان به داخل خانه بیاید، فخری است. فخری کارگرزاده است و در خانهٔ شازده کلفتی می‌کند و شب و روز مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد.

۲-۳. موقعیت‌ها و وضعیت‌های دوگانه

فخرالنساء نیز از تاریکی خوشش می‌آید: «[فخرالنساء] گفته بود: «من از تاریکی خوشم می‌آید، شازده. قبل از آن که

بیایی روی تخت، یادت باشد آن چراغ را خاموش‌کنی» (همان، ۱۴). در این موقعیت، تاریکی، چراغ خاموش و تخت، اهمیتی نمادین می‌یابند؛ خاطرات از تاریکی بیرون می‌آیند و به این چراغ خاموش و تخت می‌رسند. البته، در کل داستان، دو تخت، به‌مثابه دو موقعیت در برابر هم قرار می‌گیرند و هم از نظر حسی/عاطفی و هم از نظر معنایی در تقابل با هم قرار دارند؛ یکی تخت فخرالنساء که تمیز و مرتب و سرد است و دیگری تخت فخری که کثیف و نامرتب و گرم است. شازده به همان شکل که میان این دو تخت سرگردان است، میان فخرالنساء و فخری نیز در تلاطم است و می‌کوشد هم دو تخت و هم دو شخصیت را با هم یگانه ببیند. در واقع، تخت‌ها در این دو موقعیت نمایندهٔ دو شخصیت متمایز هستند و شازده بیهوده می‌کوشد تا این تمایز را نابود کند. از سوی دیگر، این تقابل، تقابل میان طبقهٔ اشراف و طبقهٔ فرودست نیز هست. شازده به زور می‌خواهد فخری را به فخرالنساء تبدیل کند. ناممکن بودن این تغییر ریشه در موقعیت‌هایی دیگر دارد؛ زیرا تبدیل کردن فخری به فخرالنساء به معنی جابه‌جایی طبقاتی است که تنها در صورت فروپاشی طبقهٔ مسلّط امکان‌پذیر است. تاریکی و ماندگی و علف‌های هرز موقعیت طبقهٔ حاکم را در بر گرفته است؛ اما سلطهٔ بی‌چون‌وچرای شازده بر فخری (نمایندهٔ فرودستان) هنوز پابرجا است.

در این داستان همه‌چیز در موقعیت‌ها و وضعیت‌هایی دوگانه اتفاق می‌افتد یا معنا می‌یابد؛ همان‌طور که زمان در میان اکنون و گذشته در نوسان است، موقعیت‌ها هم در این وضعیت‌های دوگانه کارکردهایی متفاوت دارند؛ چراغ‌ها و تخت‌ها و اتاق‌ها و درها و صندلی‌ها هرکدام در موقعیت‌های متفاوت، کارکردها و ارزش‌های متفاوتی دارند؛ چنان‌که صندلی و کلاه‌خود اجدادی با موقعیت حال شازده جور درنمی‌آید؛ اما همهٔ این‌ها در تاریکی موقعیت کنونی شازده در هم فرو می‌روند و باز فرومی‌پاشند و تکّه تکّه می‌شوند. ساختار دوگانهٔ داستان نیز از همی دوگانگی‌ها مایه می‌گیرد. در موقعیت تاریکِ محوری داستان، هیچ‌چیز نیست که بتواند از این دوگانگی بگریزد؛ نه شخصیت‌ها، نه مکان‌ها، نه زمان‌ها و نه اشیاء.

۲-۴. حصار دیوارها و شخصیت‌های در حال احتضار

دو دیوار پرگو و سیاه که بر گرد شازده کشیده شده است (همان، ۳۱)، به‌نوعی زندانی برای شازده هستند. بادبادک شیئی بود که جانشین آرزوهای شازده بود: «خسرو می‌خواست بادبادکش را هوا کند. دو دیوار با چشم‌های موریانه خورده‌شان در دو طرف او نشسته بودند و خسرو همه‌اش در این فکر بود که چطور می‌تواند باز بگریزد. باد می‌آمد. بادبادک با آن دنباله و گوش‌های سرخ و سبزش توی زمینهٔ آبی آسمان بود. دیگر کلّه نمی‌زد. دست‌های کوچک خسرو تند تند نخ می‌داد و بادبادک دور می‌شد. فقط سینهٔ بادبادک پیدا بود. نوار نازک گوش‌ها و دنباله داشت توی آبی آسمان

حل می‌شد. پسر باغبان ایستاده بود. دستش را سایبان چشم‌هایش کرده بود. باد که تندتر شد دیگر دست‌های نازک و بی‌خون شازده قدرت نداشت نخ را نگه دارد.» (همان، ۳۱-۳۲). بادی بی‌رحم بادبادک را با خود می‌برد و شازده با آن دست‌های نازک و کم‌خون توان مقاومت در برابر آن را ندارد. شازده تسلیم می‌شود و «بادبادک کوچک و کوچک‌تر» می‌گردد؛ درست مثل آرزوهای شازده که کوچک و کوچک‌تر شده‌اند و مثل خودش که هرروز حقیرتر و نزارتر از پیش می‌شد.

حوض هم موقعیت دیگری است که معناهای زندگی و مرگ، جوانی و پیری، شادابی و پژمردگی، افسردگی و شادابی و ... را بازتاب می‌دهد: «توی حوض ماهی بود؟» (همان، ۳۳). شازده دارد حس زندگی را گم می‌کند. ماهی در این‌جا می‌تواند نمادی از زندگی باشد. روزگاری فوّاره‌های این حوض «بلند و کشیده بودند.» (همان‌جا.) اما حالا دیگر نه‌تنها خبری از ماهی نیست، بلکه آب حوض آن‌قدر کثیف و مانده است که دیگر هیچ امیدی نیست که فوّاره‌ای (حس حرکت و زندگی) هر چند کوتاه داشته باشد.

۲-۵. تغییر موقعیت و تغییر شخصیت

فخری در کشاکش تبدیل شدن به فخرالنساء، بیش از آن که خود را فخرالنساء بخواهد، در آرزوی به دست آوردن موقعیت اوست. می‌خواهد تختی بزرگ‌تر داشته باشد؛ یعنی جایگاهی داشته باشد که فراتر از حد توان و خیال اعضای طبقهٔ اوست؛ امّا وقتی خود را در آن جایگاه تصوّر می‌کند، به یاد می‌آورد که یک بال فرشتهٔ کوچکِ نقش‌شده بر سقف، شکسته است. موقعیت دو تخت، یعنی تخت فخری در طبقهٔ پایین و تخت فخرالنساء در طبقهٔ بالا در کل داستان معنایی نمادین دارد و آرزویی پنهان و پر از تناقض را بر ملا می‌سازد که حتّی در صورت رسیدن به آن، باز هم مخمصه‌ای پنهان‌تر به وجود می‌آید؛ فرشتهٔ کوچکی که یک بالَش شکسته است، با توجه به نشانه‌های متراکم و پراکنده در کل داستان، به زنانی خرد شده و درهم‌شکسته اشاره دارد که در هر موقعیتی که باشند، از زیر سایهٔ سرکوبگر مردان امکان رهایی نمی‌یابند. وضعیت فخرالنساء، در سراسر داستان، این نکته را تأیید می‌کند:

> «توی اون تخت آدم می‌تونه راحت بخوابه، دراز به دراز پاهاشو می‌تونه باز کنه و به تاق خیره بشه. به اون گل‌وبوتهٔ گچ‌بری نگا کنه؛ به اون فرشتهٔ کوچولو که از وسط گل اطلسی اومده بیرون؛ به اون آینه‌های ریز. چرا یه بالش شکسته؟» (همان، ۶۴).

شازده همیشه منتظر شنیدن خبر مرگ آخرین نزدیکانش است. در حقیقت، این خبرها، خبر نزدیک شدن مرگ خود او و طبقهٔ اجتماعی روبه‌زوال او نیز هست. نکتهٔ قابل‌تأمل آن است که به‌محض آنکه پرسش از مرگ دیگری

مطرح می‌شود، فخری که هنوز نتوانسته شبیه به فخرالنساء شود، آرزو می‌کند که باز از پنجره‌ها نگاه کند و بوی شمشادها را بشنود. فخری نمی‌خواهد تن به زوالی بدهد که شازده و خاندانش را در برگرفته است. شاید دو گل شمعدانی و یک درخت بیدی که در خانهٔ جدید باقی مانده‌اند، نمادهایی از فخرالنساء و فخری (دو گل شمعدانی) و شازده احتجاب (درخت بید) باشد. حتی اگر از تحلیل نمادگرایانه در این نوشتار پرهیز شود، مهم آن است که هر سه شخصیت اصلی و هر دو گل و درخت پشت دیوارهای بلند خانهٔ جدید محصور شده‌اند. غم عمیق فخری از آن است که چرا شازده خانهٔ پیشین را فروخته است. شازده هر شب مست می‌کرده و هر چه داشته را می‌فروخته است (همان، ۷۰). فروختن خانهٔ بزرگ پیشین و اشیاء متعلّق به آن موقعیت، نوعی گریز از خاطرات است. گریز از یک موقعیت نشانهٔ گریز از وضعیت پیشین است؛ هر چند ممکن است خاطرات به روش‌هایی نابهنگام، حتی از لای علف‌های هرز و یا از میان قاب‌های عکس و کتاب‌ها و اشیاء دیگر فوران کنند:

> «شازده می‌گفت: «مراد خان، تازگی‌ها کی مرده، هان؟» کاش باز هم می‌شد از پنجره‌ها نگاه کنم و بوی کاج‌ها و شمشادها را بشنوم. (این‌ها را فخری می‌گوید.) همه‌اش دو تا گلدان شمعدانی و یک درخت بید، آن هم توی این خانه با این دیوارهای بلند، چرا شازده آن خانه را فروخت؟» (همان، ۷۱).

۲-۶. تغییر موقعیت و گریز از خاطرات

شازده احتجاب از خانه/موقعیت پیشین که به خانه/موقعیت جدید نقل‌مکان کرد، حیدرعلی باغبان را، با زن و دو بچه‌اش، بیرون کرد و گفت: «این خانه باغبان نمی‌خواهد.» حیدرعلی از سرنوشت دخترش، فخری، می‌پرسد. شازده پاسخ می‌دهد: «فخری مرد، حیدرعلی. فخری مرد.» (همان‌جا) شازده، فخری، دختر باغبان، یعنی دختر کسی که می‌تواند موقعیت خانه را زنده نگه دارد، را در خانه نگه می‌دارد تا در کنار او شاهد مرگ فخرالنساء و باغچه باشد؛ هر چند از نظر او فخری نیز پیشاپیش مرده و تبدیل به فخرالنسائی دیگر شده است.

خانهٔ جدید، که موقعیتی زنده اما در حال احتضار است، به حال خود رها شده است و شازده که به مرگی خودخواسته و تدریجی تن داده است، به‌عمد می‌خواهد باغبان از خانه دور گردد و باغچه پر از علف‌های هرز شود. می‌خواهد آب حوض «همین‌طور سبز» بماند و ماهی‌ها یکی‌یکی بمیرند. تلاش‌های فخری نیز برای زنده نگاه داشتن این موقعیت و متعلقات آن، به جایی نمی‌رسد. فخری اگر، به‌طور کامل، به فخرالنساء بودن تن بدهد، آغاز به مردن می‌کند. شازده وقتی از خانه بیرون می‌رود، در را به روی او قفل می‌کند. حکایت آن‌ها، حکایت زندانبان و زندانی است:

> «دست‌تنها که نمی‌شود. حیدرعلی باغبان را هم بیرون کرد، با زن و دو تا بچه. گفت: «این خانه باغبان نمی‌خواهد.» حیدرعلی گفت: «پس دخترم چی، شازده؟» شازده گفت: «فخری مرد،

حیدرعلی. فخری مرد.» باغچه حالا پر از علف‌های هرز شده. تا کمر بید قد کشیده‌اند. دریغ از یک شاخهٔ گل میخک! همه‌اش گل های ریز و زرد. اگر آن دو تا نیلوفر نبود و آن عشقه که پیچیده دور تنهٔ بید...؟ حتی آب حوض را نمی‌گذارد تازه کنم. می‌گوید: «می‌خواهم آبش همین‌طور سبز باشد.» یکی‌یکی می‌میرند. روزی یکیشان را هم کلاغ می‌گیرد. وقتی می‌بینم شکم سفید ماهی‌ها روی آب افتاده و آن‌های دیگر دوره‌اش کرده‌اند گریه‌ام می‌گیرد. صبح زود بلند شدم تا خودم آب حوض را تازه کنم. آن‌همه آب. توپی‌اش محکم شده بود. یک زن، دست‌تنها! سطل‌سطل آب‌ها را ریختم توی باغچه. ماهی‌ها را ریختم توی لگن. چقدر ماهی! شازده داد زد، از پنجره: «مگر نگفتم، نمی‌خواهم...» و باز موتور را زد و حوض را پر کرد. وقتی می‌رود بیرون در را قفل می‌کند. پس اقلاً یکی را بیاورد که با من هم‌زبان باشد. اگر فخری بودش... (در واقع، راوی در این‌جا خود فخری است که فکر می‌کند فخرالنساء شده است) بلند شد. در اتاق را بست و از پله‌ها رفت بالا.» (همان، ۷۱-۷۲).

از نظر شازده، جدّ کبیر و پدربزرگش سال‌ها سرگرم از دست دادن و آب کردن املاکشان بوده‌اند؛ اما در این کار توفیق چندانی نداشته‌اند! اکنون شازده خیال دارد همه را، «آن هم پای میز قمار» از دست بدهد و می‌گوید: «تنها راهش همین است» (همان، ۷۵). شگفت آن است که فخرالنساء نیز که از همان خاندان اشرافی است، منتظر نشسته است تا ببیند شازده کی به بدبختی می‌افتد و خانهٔ جدید را می‌فروشد (همان، ۷۷). رسیدن به چنین حدی از افلاس، به طرز تناقض‌آمیزی، هم نجات‌دهنده است و هم نابودکننده؛ با فروختن خانه و برخی از اشیاء آن و سوزاندن و رها کردن و نابود کردن برخی دیگر، شازده و فخرالنساء، به‌نوعی، از آن خاطرات تلخ رها می‌شوند؛ اما این احساس بی‌ثمر رهاشدگی، به نابودی آنان می‌انجامد؛ سایهٔ تاریک گذشته هیچ‌گاه آنان را رها نخواهد ساخت: «هیچ‌وقت هم در خانه را باز نمی‌گذارد، با این دیوارهای بلند و این بید. اگر می‌گذاشت اقلاً یکی بیاید آب حوض را عوض کند... ماهی‌ها. می‌گوید: «تو نباید بروی توی آن اتاق.» می‌گویم: «آخر، شازده، مگر ندیدی چه گردی روی عکس نشسته است؟» آن‌وقت هر شب می‌رود توی آن اتاق، تک‌وتنها. چه سرفه‌هایی می‌کند!» (همان، ۸۲).

۲-۷. هراس از موقعیت‌های بیرونی

فخرالنساء همان وقت‌ها که کودک بوده است نیز، جز مواردی اندک، اجازهٔ بیرون رفتن از خانه نداشته است: «فخرالنساء گفت: «خانم‌جان می‌گفت اگر رفتی دم در می‌برند داغت می‌کنند.» (همان‌جا) در آن روزگار، فخرالنساء به گل‌ها علاقه داشته و به باغچه می‌رفته و با آن‌ها حرف می‌زده است. «یک گل میخک می‌کنده می‌گذاشته گوشهٔ دهانش.» (همان‌جا) او «کنار حوض هم می‌رفته، پهلوی ماهی‌ها.» (همان‌جا).

فخرالنساء اگرچه در کودکی، به‌ناچار، از مادر جدا شده و پشت دیوارهای خانهٔ پدربزرگ زندگی حبس‌گونه‌ای داشته است، اما همیشه حسی سرشار از زندگی داشته است. حسی که وقتی از مرحلهٔ کودکی به مرحلهٔ زن‌بودن می‌رسد، به کلّی از دست می‌رود. تنها تجربه‌های او از موقعیت پر از شور و زندگی خیابان، گاهی در همان دوران کوتاه کودکی بوده است: «فخرالنساء ارمک می‌پوشیده. کیف به دست، در را باز می‌کرده و خانم‌جان را می‌دیده که روی پله‌ها نشسته، پشت فواره. گلدان کنارش بوده؟ می‌دویده، تمام طول خیابان را می‌دویده. باد می‌افتاده توی موها و توی دامن لباس ارمکش.» (همان، ۹۱).

۲-۸. موقعیت به‌مثابه موجودی کنشگر

به دلیل وابستگی شدید شخصیت‌ها به موقعیت و یا گرفتاری آن‌ها در موقعیت، روایت‌ها نیز به‌شدت تحت تأثیر موقعیت‌اند. بر خلاف بسیاری از داستان‌ها، در این داستان، موقعیت داستانی از پس‌زمینهٔ داستان فراتر می‌رود و هم در سرنوشت شخصیت‌ها و هم در سرنوشت داستان، نقشی مستقیم دارد. بر این اساس، موقعیت در این داستان، نوعی بستر برای کنش‌های شخصیت‌ها نیست؛ بلکه خود موجودی کنشگر است که داستان را، هر چند به شیوه‌ای غیرخطی و تنشی و نامنظم، پیش می‌برد. تحمیل روایتِ موقعیت به راوی به‌اندازه‌ای است که راوی از اینکه روایت را از جایی دیگر شروع نکرده است، حسرت می‌خورد. در واقع، موقعیت داستانی و اشیاء وابسته به آن تعیین می‌کنند که راوی کدام روایتِ پنهان مانده در مکان/زمان و اشیاء را بیان کند: «کاش از همین‌جا شروع می‌کردم، نه از آن عکس رنگ و رو رفتهٔ خانم‌جان و آن فوّاره و آن گلدان. دیگر گذشته.» (همان، ۹۴). در کل داستان، موقعیت روایِ قدرتمندی است که سلطهٔ خود را به شخصیت‌ها تحمیل می‌کند.

نکتهٔ مهم دیگر آن است که، چه در دنیای واقعی و چه در داستان، هیچ‌کس در موقعیت دیگری نیست و هیچ‌کس نمی‌تواند دقیقاً چیزهایی را ببیند و حس کند که دیگری می‌بیند و حس می‌کند. در حقیقت، برخورد موقعیت‌های درونی افراد با موقعیت‌های بیرونی تعیین می‌کند که چه چیزهایی دیده و حس شود و چه چیزهایی پنهان بماند و در پی آن، چه روایت‌های شکل بگیرد و چه روایت‌هایی ناگفته باقی بماند. وقتی خسرو/شازده احتجاب در کنار منیره‌خاتون در آب می‌نگرد، نمی‌تواند چیزهایی را ببیند که منیره‌خاتون می‌بیند: «گفتم: «چی را می‌خواهی ببینی، منیره‌خاتون؟» گفت: «باز پیدات شد، باز پیدات شد، خسرو خان؟» همه‌اش همین را می‌گفت و نگاه می‌کرد و آب را به هم می‌زد و باز توی آب، توی موج‌ها نگاه می‌کرد... گفت: «دیدی، خسرو خان؟» گفتم: «چی را، چی را؟» گفت: «وقتی آب به هم خورد، نگاه کن.» و آب را به هم زد. نگاه کردم، چیزی نبود، فقط صورت منیره‌خاتون بود که

کش می‌آمد، موج برمی‌داشت و می‌شکست و تکه‌تکه می‌شد. بعد باز صورت منیره‌خاتون بود با آن موهای کوتاه و آن لب‌های سرخ. گفتم: «فقط عکس شماست.» گفت: «تو نمی‌توانی ببینی. حضرت‌والا هم نمی‌تواند. فقط منم که می‌توانم، فقط منم.» (همان، ۹۶).

۲-۹. شخصیت‌های محکوم در موقعیت

همهٔ شخصیت‌های این داستان، به‌نوعی، محکومِ موقعیت‌اند؛ محکوم به زن بودن یا محکوم به وابسته بودن به طبقه‌ای خاص یا محکوم به ماندن در موقعیت زندان‌وارِ خانه. این محکومان تنها آنگاه لب به سخن می‌گشایند که خود را از سلطهٔ دیگری در امان بدانند. دیگری، چه دور و چه نزدیک، چه مرده و چه زنده، چه مخاطب داستان باشد و چه خودِ راوی و چه شخصی باشد که در درون روایت است، همواره حضور دارد و به موقعیت کنشگران داستان/راویان/محکومان خیره می‌شود؛ اما باید از موقعیت شخصیت‌ها دورتر باشد تا بتوانند به حرکت در بیایند و روایتی بسازند. در کلّ این داستان جدالِ سرنوشت‌ساز، جدال میان شخصیت‌ها با دیگریِ خیرهٔ سلطه‌گر است: «اگر محکوم بفهمد که آنجا، توی تاریکی و روی آن صندلی یا تخته‌پوست، یکی نشسته است و نگاهش می‌کند و می‌نویسد، حتماً، خودش را پشت پوستش (پوستی که به‌راحتی می‌توان کند و از کاه انباشت) پنهان می‌کند و یا نمی‌کند و رک و راست حرف‌هایش را می‌زند و یا باید به زور قلمتراش زبانش را باز کرد.» (همان، ۱۰۳).

هم شازده و هم فخرالنساء می‌خواهند به هر شکل ممکن از موقعیت/خانهٔ اجدادی پیشین رها شوند. هر دو آن‌ها خاطرات تلخی از آنجا دارند و می‌خواهند با دور شدن از آن موقعیت، روایت‌هایِ هنوز زندهٔ وابسته به آن را از یاد ببرند. ماندن و مردن در آن خانه، به‌منزلهٔ تن دادن به گذشته‌ای است که از هر گوشهٔ خانه و اسباب آن به سوی اکنون کشیده می‌شود و همچون تاریکی شخصیت‌ها را در بر می‌گیرد: «[فخرالنساء] گفت: فخری، آدم توی این خانه دلش می‌گیرد، با این همه اتاق. گفتم: چرا، خانم؟ گفت: نمی‌دانم، ولی هیچ دلم نمی‌خواهد این‌جا بمیرم. کاش شازده یک خانهٔ دیگر می‌گرفت. این عمارت کهنه شده است. تو هم دیگر نمی‌توانی دست‌تنها به همهٔ اتاق‌ها برسی. کاش شازده می‌فروختش.» (همان، ۱۰۴).

شازده احتجاب بعد از تصمیم به تغییر موقعیت و رفتن به موقعیت جدید، به دنبال خانه‌ای می‌گردد که دیوارهایی بلند داشته باشد: «دیوارها بلند بود. خیلی گشتم تا این خانه را پیدا کردم. چهار تا اتاق برای خفت‌وخیز دو آدم کافی بود.» (همان‌جا).

۲-۱۰. زن‌های سنگ‌شده در کنار حوض

فخری می‌گوید: فخرالنساء نشست کنار ***حوض*** و به ***دخترهای سنگی*** که ***آب*** از دهانشان می‌ریخت و به ***فوّاره*** و کمی آن‌طرف‌تر از حیاط، به ***خیابان*** و ***درخت‌های چنار*** نگاه کرد (همان، ۱۰۵). زنی که کنار حوض می‌نشیند و به دخترهای سنگی می‌نگرد، می‌تواند خود را مثل آن دخترها تصور کند که در یک موقعیت ایستا مانده‌اند. فخرالنساء و آن دخترهای سنگی تفاوت چندانی با هم ندارند؛ از دهان دخترها آب فرومی‌ریزد و فخرالنساء نیز همواره گل میخکی در گوشهٔ لب دارد و هیچ‌کدام نمی‌توانند به خیابان بروند؛ خیابانی که از کنار حوض پیدا است؛ اما امکان رفتن و گریختن به آن وجود ندارد. آب حوض، مثل شور زندگیِ پنهان فخرالنساء فواره می‌زند و باز در جای خود فرود می‌آید. خیابان هم بوی مرگ می‌دهد؛ زیرا اجداد فخرالنساء و شازده می‌توانستند مردم خیابان را به‌آسانی بکشند و دست‌های بریده‌شان را در وسط خیابان رها کنند (همان، ۲۹). ترس شازده احتجاب از آن است که فخرالنساء به آسمان نگاه کرده باشد. آسمان در این‌جا نشانی از رهایی و آزادی دارد: «[فخرالنساء] کتاب را گذاشت روی دامنش و باز نگاه کرد. گفتم: به کجا؟ گفت: خوب، نمی‌دانم. آن روبه‌رو هم **دخترهای سنگی** بود که **آب** از دهنشان می‌ریزد، هم **فوّاره**، هم **خیابان**. **درخت‌های چنار** هم بود. یک **کلاغ** هم نشسته بود وسط خیابان، داشت **استخوان** می‌خورد. گفتم: به **آسمان** که نگاه نکرد؟ گفت: نمی‌دانم، شازده» (همان، ۱۰۵-۱۰۶).

در چنین موقعیتی، نگاه کردن و دیدن زن جرم است؛ زن نباید به خیابان و به آسمان نگاه کند؛ درست به همان‌گونه که گنجشکان نباید به آسمان نگاه می‌کردند. ترس از نگاه کردن و دیدن زن، به سبب ترسی عمیق‌تر است؛ در واقع، این ترس، از اضطراب از دست دادن سلطه بر زن ناشی می‌شود؛ لذا، همان‌گونه که با قلم‌تراش چشم‌های گنجشکان بیرون کشیده می‌شود، تا درنهایت به درخت یا دیواری برخورد کنند، زن‌ها نیز میان دیوارها محصور می‌مانده‌اند. همچنین بارها در داستان آمده است که چشم‌های زن‌ها را در قاب‌های عکس با قلم‌تراش بیرون کشیده‌اند. (همان، ۳۱). «گنجشک‌هایی که چشم‌هایشان را با قلم‌تراش در آورده باشند تا کجا می‌توانند بپرند؟ نردبان را می‌گذاشته و می‌رفته بالا و از لای طاق‌نماها چند گنجشک می‌کشیده بیرون. حتماً پر داشته‌اند وگرنه نمی‌توانستند بپرند. تا کجا؟ بالای همان نردبان چشم‌هایشان را در می‌آورده یا پایین؟ در می‌آورده» (همان، ۱۰۸).

پرسش صریحی که در روایت داستان مطرح می‌شود، بسیار اهمیت دارد: «این‌ها چه خواندنی داشت؟» چرا باید سرگذشت گنجشک‌ها خوانده شود؟ آن هم در روایتی که مربوط به اسارت همیشگی زنان است. قرابت‌های بسیاری خواننده را بر آن می‌دارد که زنان و گنجشگ‌ها را در موقعیت‌هایی مشابه بنگرد: «چشم‌های گنجشک‌ها را در می‌آورده،

یکی یکی، و رهایشان می‌کرده تا بپرند. تا کجا؟ به درخت‌ها می‌خوردند یا به دیوار؟ می‌خندیده؟ نمی‌دانم، شاید فقط نگاه می‌کرده که این دفعه این یکی... یا شرط می‌کرده که این یکی حتماً می‌رسد به آن کاج و بعد که می‌دیده نرسیده یکی دیگر را. چرا؟ این‌ها چه خواندنی داشت؟» (همان، ۱۰۹).

۲-۱۱. موقعیت‌ها و روایت‌های تاریک

هوا که تاریک می‌شود، موقعیت دور از دسترس آن سوی حیاط، یعنی خیابان، مبهم‌تر می‌گردد. اساس موقعیت‌های داستانی این روایت مبتنی بر تاریکی است. روایت‌هایی تاریک، متراکم و بی‌رحم، از دل تاریکی هجوم می‌آورند و فضای اکنون را پر می‌کنند. آنچه از گذشته به اکنون منتقل می‌شود، بی‌نظم است؛ بخصوص اگر موقعیت و وابسته‌های آن را برانگیخته باشند. موقعیت و حال و هوا و عواطف شخصیت‌ها نیز در این بی‌نظمی با موقعیت بیرونی همراه می‌شوند و درنهایت، داستانی غیر خطی و گسیخته بر جا می‌ماند: «وقتی آدم به تاریکی نگاه می‌کند، به آنجا، می‌داند که چه چیزها ممکن است باشد؛ اما نمی‌داند چه‌ها می‌گذرد. (موقعیت مبهم بیرونی) برای همین است که در تاریکی خیلی خبرهاست. شب‌هایی که دیروقت می‌آمدم می‌دانستم که کنار پنجره نشسته است، توی تاریکی... به تاریکی نگاه می‌کرده و... و شاید اصلاً در تمام آن مدت فخرالنساء چشم‌هایش را بسته بوده، و یا خواب بوده و... و توی خواب؟» (همان‌جا).

دلیل آنکه شازده خانهٔ جدید را می‌پسندد، دیوارهای بلند آن است. شازده نه‌تنها فخرالنساء را پشت این دیوارها محبوس می‌کند، بلکه قصد داشته است هر چه نشان رویش و شور زندگی در این موقعیت بوده است را از بین ببرد و تنها درخت موجود در آن را بِبُرد و باغچه را سنگ‌فرش کند و حتی حوض را پر کند؛ اما نمی‌تواند: «این خانه را خریدم. دیوارها را که دیدم پسندیدم. گفتم، خوب است درخت بید را بیندازم، باغچه را سنگ‌فرش کم و حتی حوض را پر کنم؛ اما نمی‌شد، اگر [فخرالنساء] می‌فهمید نمی‌شد. گفتم، باشد عیبی ندارد.» (همان، ۱۰۹–۱۱۰). تغییر موقعیت بیرونی فخرالنساء، هیچ تأثیری بر موقعیت درونی او نمی‌گذارد؛ او هم در خانهٔ اجدادی پیشین محبوس بوده است و هم در این خانهٔ جدید که شازده خریده است. هر چه از سکونت در خانهٔ جدید می‌گذرد، بی‌تابی فخرالنساء و لزوم کنترل او بیشتر می‌شود: «اول کار، در را نمی‌بستم. سپرده بودم بار و بنشن را بیاورند خانه. رعیت‌ها می‌آوردند یا از بازار، تا بیرون کاری نداشته باشند.» (همان، ۱۱۰). بی‌تابی فخرالنساء، هر روز، هم در سکون و هم در حرکاتش شدیدتر می‌شود؛ اما شازده اجازه هیچ تغییر وضعیتی را به او نمی‌دهد: «فخری می‌گفت: «صبح‌ها خانم همه‌اش دور حیاط راه می‌رود.» اگر صبح زود بلند می‌شدم خودم می‌دیدم، از روی مهتابی. عینک را دستش می‌گرفت و راه می‌رفت. از پشت آن

پیراهن تور سفید بلند تنش پیدا بود. راه می‌رفت و یک ساقهٔ سبز را می‌جوید. گاهی که سرفه می‌کرد می‌رفت می‌نشست روی صندلی‌اش که زیر درخت بید بود.» (همان، ۱۱۱).

شازده میان دو تخت، میان دو موقعیت، سرگردان است: «می‌خوابیدم، همان‌جا، توی رختخواب فخری؛ اما خوابم نمی‌برد. صدای سرفه‌های فخرالنساء خشک و منقطع بود.» (همان، ۱۱۵-۱۱۶).

آخرین لحظه‌های زندگی شازده احتجاب در همان موقعیتی می‌گذرد که در آغاز داستان تصویر شده بود. صبح کاذب که اتاق را روشن می‌کند، روایت‌های تاریک گذشته نیز از بین می‌روند و شازده صدای حرکت چرخ‌های صندلی مراد (همان کسی که همیشه حامل خبر مرگ دیگران است) را بر روی فرش و بعد صدای باز و بسته شدن در را می‌شنود. این صداها که آخرین صداهایی هستند که بر جا می‌مانند، در واقع، نشان از انتقال پیکر مردهٔ شازده احتجاب از موقعیت اتاقِ روایت‌ساز دارد. با این انتقال، دیگر روایتی برای گفتن نمی‌ماند و داستان تمام می‌شود: «موش‌ها رفته بودند. سرِ شازده زیر بود، روی ستون دست‌هایش. دست‌هایش می‌لرزید. پیشانی‌اش سرد شده بود. صبح کاذب همهٔ اتاق را روشن کرده بود و از دوردست‌ها خروس‌ها می‌خواندند. شازده عوعوی سگ‌ها را شنید و صدای حرکت چرخ‌ها را روی قالی و بعد صدای باز و بسته شدن در را.» (همان، ۱۱۸).

مرگ فخرالنساء نیز با تکیه بر موقعیت به تصویر کشیده می‌شود. مرگ چیزی است همچون پایین رفتن؛ پایین رفتن، نه‌تنها از موقعیتی در طبقهٔ بالای خانه، بلکه فرورفتن به دهلیزهای نمور و سردابهٔ زمهریر؛ جایی شبیه قبر: «پله‌ها نمور و بی‌انتها بود و شازده که می‌دانست نتوانسته است... که فخرالنساء... از آن‌همه پله پایین‌تر و پایین‌تر می‌رفت، از آن‌همه پله که به آن دهلیزهای نمور می‌رسید (چیزی شبیه قبر) و به آن سردابهٔ زمهریر و به شمد و خون و به آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود» (همان‌جا).

۳. نتیجه

این پژوهش آشکار می‌سازد که در داستان‌های امروزی موقعیت داستانی از نقش سنّتی خود، به‌عنوان پس‌زمینه‌ای صرف، فراتر می‌رود و با تأثیرگذاری بر جنبه‌های مختلف داستان، فعّالانه به شکل‌گیری روایت کمک می‌کند. همچنین، مشخّص شد که موقعیت نقشی اساسی در شکل‌دهی به معنا و ساختار داستان دارد. موقعیتی که رویدادها در آن رخ می‌دهند، می‌تواند به‌طور قابل‌توجهی بر تفسیر و درک روایت کلّی تأثیر بگذارد.

افزون بر این، این مطالعه نشان داد موقعیت تأثیری عمیق بر رشد شخصیت دارد. رشد، تجربه‌ها و کنش‌های شخصیت‌ها، به‌طور پیچیده‌ای، با محیط اطرافشان گره خورده است. موقعیت می‌تواند شخصیت‌ها را قادر به

شکوفایی کند یا آن‌ها را در تنگنا قرار بدهد و محدود سازد. با بررسی تأثیر متقابل بین شخصیت‌ها و محیط آن‌ها، مشخص می‌شود که موقعیت/محیط نقشی پویا در شکل‌دهی به مسیر حرکت شخصیت‌های داستان دارد.

همچنین، این پژوهش، تأثیر قابل توجّه موقعیت داستانی را بر طرح داستان برجسته می‌سازد؛ موقعیت می‌تواند باعث ایجاد تنش و درگیری شود و به‌عنوان یک نیروی محرکه برای روایت عمل کند. دیگر آنکه موقعیت گاهی بُعدی نمادین یا استعاری به خود می‌گیرد و لایه‌هایی عمیق‌تر از معنا را ارائه می‌دهد و موضوعات و ایده‌های فراگیر داستان را آشکار می‌سازد.

در این پژوهش، با تمرکز بر رمان شازده احتجاب، بر میزان درهم‌تنیدگی سرنوشت شخصیت‌ها با موقعیت آن‌ها تأکید می‌شود و مشخّص می‌گردد که زندگی گذشته و اکنون شخصیت‌ها عمیقاً با دخالت موقعیت/محیط آن‌ها شکل گرفته است و هرگونه تغییر در شرایط موقعیتیِ آن‌ها پیامدهای مهمی را به همراه دارد. این مطالعهٔ موردی، شاهدی است بر نقش ضروری موقعیت در رمان؛ نقشی که قابل‌مقایسه با اهمیت خود شخصیت‌ها و گاهی فراتر از آن‌ها است. درنهایت، این پژوهش کمک می‌کند تا درکی عمیق‌تر از نقش چندوجهی موقعیت داستانی در آثار ادبی ارائه شود.

کتابنامه

احمدیان، ا.، و فیروزی مقدم، م.، و سلیمانیان، ح.، و صادقی منش، ع. (۱۴۰۱). بازشناخت گوتیک در ادبیات فارسی با تیکه بر رمان و نمایش شازده احتجاب گلشیری. مطالعات هنر اسلامی. ۱۹ (۴۶). ۲۴-۷.

برمن، م. (۱۳۷۹). تجربهٔ مدرنیته. ترجمه مراد فرهادپور. انتشارات طرح نو.

حیدری، م.، و شریفی ابنوی، م. (۱۴۰۰)، تأثیر اگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، ۲۴(۱۰). ۵۹-۷۸.

غیورفر، ع.، و کاظمی، س، ا. (۱۴۰۱). بررسی مفهوم فضا در ادبیات داستانی هوشنگ گلشیری بر اساس آراء اگزیستانسیالیستی ژان پل سارتر؛ نمونهٔ موردی: داستان شازده احتجاب. ماهنامهٔ پژوهش در هنر و علوم تخصصی، سال هفتم، شماره ۱۱ (پیاپی: ۵۰)، بهمن ۱۴۰۱.

گلشیری، ه. (۱۳۹۷). شازده احتجاب. چاپ پانزدهم. انتشارات نیلوفر.

یزدخواستی، ح.، و مولودی، ف. (۱۳۹۱). خوانشی «لکانی» از شازده احتجاب گلشیری. ادب‌پژوهی. شمارهٔ بیست و یکم. پاییز ۱۳۹۱.

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*: Four Essays. University of Texas Press.

Bickham, J. (1998). *Elements of Fiction Writing - Scene & Structure*. Penguin Group (USA) LLC

Birkerts, S. (2017). *The Art of Time in Memoir*: Then, Again. Graywolf Press.

Brooks, C. (1948). *The Well-Wrought Urn*: Studies in the Structure of Poetry. Reynal & Hitchcock.

Burroway, J. (2014*). Imaginative Writing*: The Elements of Craft. Longman Publishing Group.

Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Pantheon Books.

Cohen, B. (1987). *Spatial Metaphors in Literature*: Configurations of Space in Narrative Discourse. Routledge.

Foster, T. C. (1995). *How to Read Literature Like a Professor*: A Lively and Entertaining Guide to Reading Between the Lines. HarperCollins.

Foster, T. (2016). The Function of Setting in the Short Story. *Explicator*, 74(2), 89-91.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish*: The Birth of the Prison. Penguin.

Gardner, M. (1984). *Codes, ciphers, and secret writing*. Dover Publications. Lnc. New York.

Hawthorne, N. (1851). *The House of the Seven Gables*. Boston: Ticknor, Reed, and Fields.

Huang, Y. (2020). *The Symbolic Function of Setting in Literature*. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 442, 68-71.

Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.

Morrison, T. (1977). *Song of Solomon*. New York: Alfred A. Knopf.

Kolbert, E. (2018). *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. Henry Holt and Company.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction.* Routledge. London.

Smith, J. (2018). *The function of setting in narrative fiction*. Narrative Journal, 14(2), 50-60.

Sorrentino, M. (2017). *The Role of Setting in Character Development*. Writer's Digest, 97(6), 66–67.

Todorov, T. (1969). The fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Cornell University Press.

Vogler, C. (1998). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. M. Wiese Productions.

Wang, Y. (2017). *The Role of Setting in Historical Romance*. Journal of Popular Romance Studies, 7(1), 91-95.

Waugh, P. (1984). *Metafiction:* The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. Routledge.